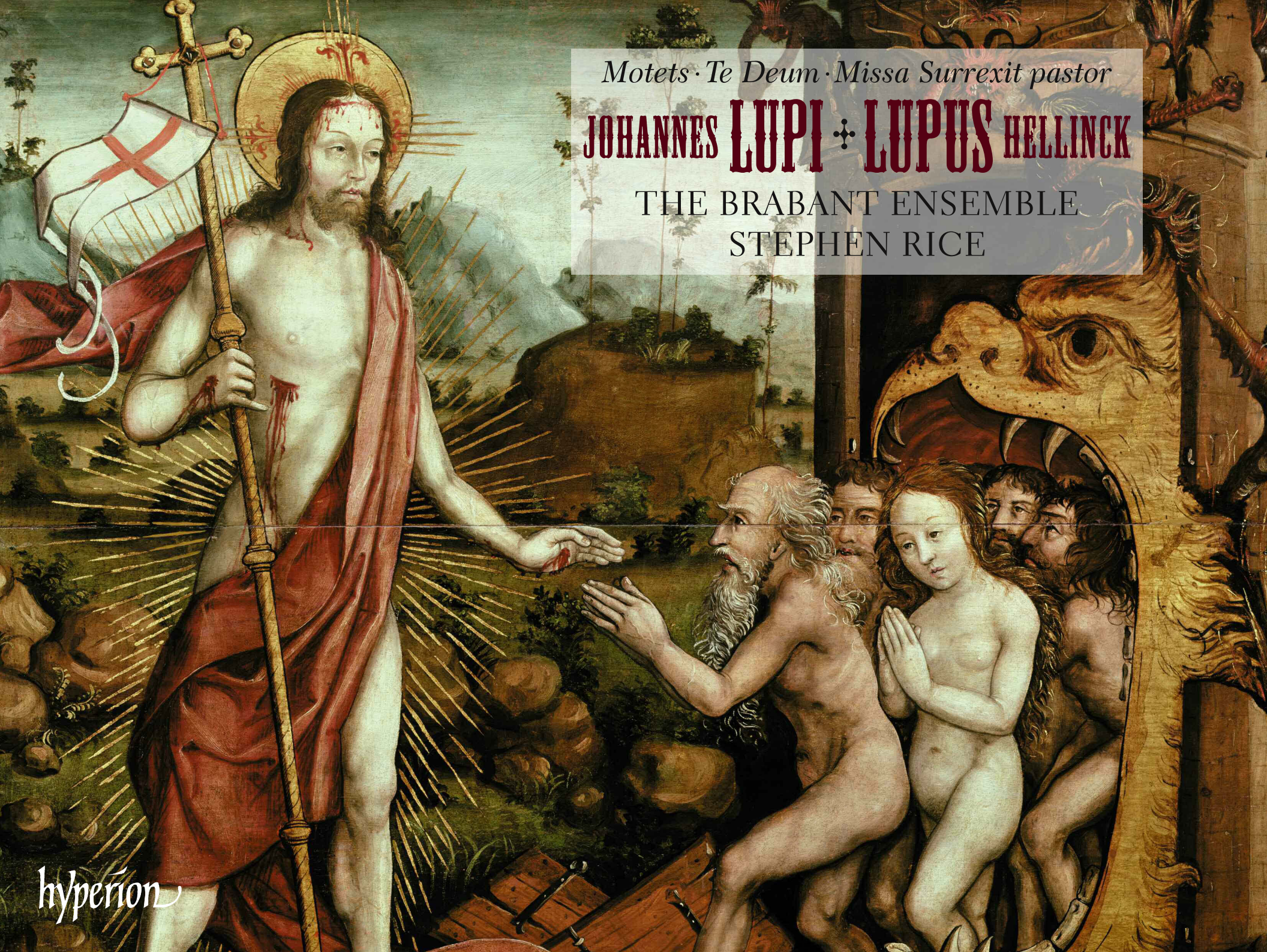


Motets · Te Deum · Missa Surrexit pastor

JOHANNES LUPI ✣ LUPUS HELLINCK

THE BRABANT ENSEMBLE

STEPHEN RICE

hyperion

CONTENTS

TRACK LISTING ☞ *page 3*

ENGLISH ☞ *page 5*

Sung texts and translation ☞ *page 10*

Performer biographies ☞ *page 14*

FRANÇAIS ☞ *page 17*

DEUTSCH ☞ *Seite 23*

JOHANNES LUPI ✣ LUPUS HELLINCK

THE BRABANT ENSEMBLE

soprano HELEN ASHBY, KATE ASHBY, ELOISE IRVING
alto EMMA ASHBY, CLAIRE EADINGTON
tenor DAVID CONDRY, CHRISTOPHER O'GORMAN
bass PAUL CHARRIER, DAVID STUART

STEPHEN RICE conductor

Missa Surrexit pastor bonus LUPUS HELLINCK (1493/4–1541) ..... [32'17]

1	Kyrie I		[1'40]
2	Christe		[1'43]
3	Kyrie II		[2'03]
4	Gloria in excelsis Deo	DAVID STUART *cantor*	[2'52]
5	Domine Deus, agnus Dei	HELEN ASHBY *soprano*, KATE ASHBY *soprano*, EMMA ASHBY *alto*	[1'21]
6	Qui tollis peccata mundi, miserere		[2'32]
7	Credo in unum Deum	DAVID CONDRY *cantor*	[2'44]
8	Et incarnatus est		[0'47]
9	Et homo factus est		[0'55]
10	Et resurrexit tertia die	HELEN ASHBY *soprano*, EMMA ASHBY *alto*	[1'22]
11	Et in Spiritum Sanctum		[2'50]
12	Sanctus		[1'49]
13	Osanna I		[1'44]
14	Benedictus	CHRISTOPHER O'GORMAN *tenor*, DAVID STUART *bass*	[0'56]
15	Osanna II		[1'53]
16	Agnus Dei I		[1'31]
17	Agnus Dei II		[3'27]

Salve celeberrima virgo JOHANNES LUPI (*c*1506–1539) ..... [9'40]

18 Salve celeberrima virgo ..... [5'05]

19 Haec est illa dulcissima ..... [4'35]

Quam pulchra es JOHANNES LUPI (*c*1506–1539) ..... [6'48]

20 Quam pulchra es ..... [3'37]

21 Veni, dilecte mi ..... [3'11]

Benedictus Dominus Deus Israel JOHANNES LUPI (*c*1506–1539) .... [3'49]

22 Benedictus Dominus Deus Israel ..... [1'48]

23 Honor, virtus et potestas ..... [2'01]

Te Deum laudamus JOHANNES LUPI (*c*1506–1539) ..... [18'01]

24 Te Deum laudamus ..... ELOISE IRVING *cantor* [0'57]

25 Tibi omnes angeli ..... [1'17]

26 Sanctus, sanctus, sanctus ..... [1'28]

27 Te gloriosus apostolorum chorus ..... [1'35]

28 Te per orbem terrarum ..... [2'04]

29 Tu rex gloriae ..... [0'47]

30 Tu ad liberandum ..... [1'13]

31 Tu ad dexteram ..... [1'04]

32 Te ergo quaesumus ..... [0'56]

33 Aeterna fac cum sanctis tuis ..... [0'44]

34 Salvum fac populum tuum ..... [1'05]

35 Et rege eos ..... [0'39]

36 Per singulos dies ..... [0'55]

37 Dignare, Domine ..... [0'38]

38 Miserere nostri ..... [1'15]

39 In te, Domine, speravi ..... [1'18]

THE SO-CALLED 'wolf pack', of musicians whose names relate in some way to the Latin word *lupus*, is a substantial grouping. One might mention the Toledo choirmaster Alonso Lobo (1555–1617) and the Portuguese Duarte Lobo (*c*1565–1646, sometimes latinized to Eduardus Lupus), as well as the five members of the Lupo family who between them served the English court for over a century under the Tudors and Stuarts. The two composers on whom this recording focuses are closely linked chronologically in that they died within two years of one another: Johannes Lupi in 1539 and Lupus Hellinck in 1541. Moreover, both spent most of their careers in the Low Countries—Hellinck in particular was rooted in Bruges, and Lupi associated for most of his life with Cambrai Cathedral. They were not coevals, however: Hellinck was born in 1493 or '94 and was ordained priest in 1518, at which time Lupi, born around 1506, was still a boy chorister, leaving Cambrai in 1521 to matriculate at the University of Leuven. Lupi, incidentally, is a latinization of the family name Leleu, whereas Hellinck's Christian name in the vernacular was Wulfaert (and his son was called Wulfuekin).

Lupi returned to Cambrai in 1526 as a singing man, and was appointed chapelmaster the following year, despite his youth. Perhaps on account of his having been a chorister so recently, he was continually upbraided by the cathedral authorities for the behaviour of the choirboys under his care; he was also reprimanded in 1531 for lapses in his own conduct, though no further detail is given. Sadly he was afflicted by a chronic illness which led to his early death on 20 December 1539. Meanwhile Hellinck had become succentor of the major church of St Donatian in Bruges in 1523, and remained in the post until his death eighteen years later.

For a composer who lived only thirty-three years or so, Johannes Lupi was fairly prolific, leaving two Mass settings, over thirty motets, and about twenty-five French chansons. The true extent of his output is difficult to state with certainty—even more so than is the case with most of his contemporaries—due to the preponderance of doubtful attributions: Bonnie Blackburn's worklist in the *New Grove Dictionary* gives fourteen additional *opera dubia*, as well as conflicting attributions to five of the motets she considers securely Lupi's work. Composers with whom Lupi was confused included Nicolas Gombert, Jacquet de Berchem, Jean Conseil, and not surprisingly Hellinck, most obviously on the title page of a Mass print issued in 1545 by Tylman Susato of Antwerp, which cites a 'Ioan. Lupo Hellingo'. Conflicts such as these based on similarity of names were far from unusual: if Jacobus Clemens non Papa and Thomas Crecquillon were mixed up numerous times based on little more than the fact that their names both begin with C, how much more muddled would the transmission of Lupi and Lupus be? But in fact, as Blackburn points out, an examination of the respective styles of Lupi and Hellinck reveals some significant differences, of course within the stylistic parameters of the second quarter of the sixteenth century. Lupi in particular has a liking for writing extended chains of short notes (mostly semiminims), often in several voices simultaneously, and consequently a modern score of his music has a significantly blacker appearance than those of many contemporaries. (To a sixteenth-century scribe or typesetter this effect would be less marked, given that they would have been looking at a single voice at a time.) Hellinck, by contrast, writes in longer note values, often indeed using very long notes almost as pedal points, and is more inclined to angular melody.

Hellinck's compositions cover somewhat different genres from those of Lupi, in part because he was evidently a Dutch speaker and worked in the north for his entire career. As befits a long-standing choirmaster, he wrote at least a dozen Mass settings, as well as nearly twenty motets, some German chorales, and secular songs in both French and Flemish.

Blackburn suggests that the existence of the chorales, plus his participation in a play that was later banned by the Church, indicate an unusual level of sympathy for Reformation ideas for one who was an ordained Catholic priest. (The existence of the aforementioned son, Wulfuekin, also does not indicate perfect conformity with the requirements on Catholic priests: Hellinck did at least make provision in his will for the boy and his presumed mother.)

Missa Surrexit pastor bonus is one of three Mass settings that Hellinck wrote for five voices, the others all being four-voice. It is based on a motet by Andreas De Silva, a slightly older composer of unknown but perhaps Spanish origin who sang in the Papal Chapel in the latter years of Pope Leo X (r1513–21). Whereas De Silva's motet, also in five parts, is scored for alto, two tenors, and two basses, Hellinck creates a lighter texture, with two almost equal upper voices (named superius and altus in the 1547 print used for this recording) above a *quinta pars* in the usual alto range, tenor, and bassus.

Set in the standard tripartite form, the Kyrie begins with a phrase derived from De Silva's model, which however only follows the model's melody for three notes (F–C–A) before rising to D. This four-note motif recurs at the head of each Mass movement, but in the first Kyrie it is heard only at the very outset, since all four voices apart from the superius 'flex' the melody to F–C–B flat–D, or in the bassus's case, C–G–F–A. Indeed other sources alter the superius version so that all five instances of the motif heard in the first nine bars are the same; this however eliminates the melodic identity both with the rest of Hellinck's Mass and with De Silva's model, so we have chosen to perform the version given in the 1547 print. The first section is quite tightly bound with this phrase in one or other manifestation, ending with a restatement of the F–C–A–D version in the superius.

As in the classic formulation of imitation Mass technique, the later sections of the Kyrie take motifs from further into De Silva's motet: the Christe from the second text section, 'qui animam suam', and the second Kyrie from the motet's *secunda pars* opening, 'ecce crucem Domini' (though somewhat refigured). Hellinck's polyphony is however not much indebted to that of De Silva: like others such as Nicolas Gombert he is a borrower of melodic material which is then extensively reworked, rather than taking blocks of polyphony. (Blackburn observes in her collected edition of Lupi that this latter technique was characteristic of the younger composer's imitation Masses, although, as she notes, he often includes more freely composed material in the later movements. The beautiful six-part second Agnus of Lupi's *Missa Philomena praevia*, based on Richafort's motet, is a case in point.)

The Gloria movement is cast in a tripartite form, with a central trio for upper voices flanked by two full-texture sections of broadly equal weight. The opening 'et in terra' sounds like a fanfare-like version of the head motif, and like many of his contemporaries Hellinck engages in motivic interplay between the statements 'Laudamus te', 'Benedicimus te' and so on. At 1'35 of track 4 the melodic contours soften as the phrase 'Domine Deus, rex caelestis' is characterized with a largely stepwise outline, which is worked contrapuntally in a modified inversion (G–E–F–G–A in superius, C–D–C–A–B flat in altus). The first section culminates in the statement of the name of Jesus, taking the superius to its highest note, f", and introducing a cadential false relation between the two uppermost voices.

Following the brief trio, which with its equal upper voices feels almost like a trio sonata texture, the full ensemble returns with antiphony between lower and upper voices, a technique often used later in the century by Lassus among others. Hellinck slows the harmonic rhythm at

'suscipe deprecationem nostram', before the 'Qui sedes' and 'Quoniam' sections begin to increase the temperature again, with more upper-versus-lower-voice duetting ('tu solus sanctus'–'Tu solus altissimus'), and a spacious chordal statement of the holy name. Finally, from 'cum Sancto Spiritu' all voices break into running semiminims that take the music into the climactic Amen.

The Credo is likewise bookended with two substantial full sections of nearly equal length, though this longer text has two central sections: a full-voice and substantially homophonic 'Et incarnatus' contrasting with a light duo ('Et resurrexit') which like the reduced section of the Gloria omits the tenor and bass, along with one of the soprano voices. The opening section is perhaps most notable for the duetting sopranos, which first alternate text phrases (e.g. 'Et in unum Dominum' / 'Filium Dei unigenitum') then come together in imitation ('genitum non factum'). The most solemn part of the Credo text, describing the Incarnation and Crucifixion, alternates three sets of chords with two contrapuntal subsections: in a clear unifying strategy, each chordal statement adopts the same sequence: F–d–g–C (upper case letters denote major chords, lower case minor). The superius-quintus (soprano-alto) duet that follows is a maximal contrast to the preceding homophony, being highly melismatic and imitative, largely at the octave. It exploits the full range of both voices, which spend a substantial part of the duet at least an octave apart, while also cadencing on a unison at 'dexteram Patris'. The final full section divides informally into two, between the description of the Holy Spirit (until 11 1'10) and the final doctrinal text from 'Et unam sanctam'; the first of these subsections traces an emotional arc, building towards 'Qui cum Patre et Filio', where the superius reaches its highest pitch, before finishing with a brief trio between altus, tenor and bassus. The final subsection undergoes a steady crescendo towards the triumphant assertion of eternal life.

The Sanctus is somewhat unusual for this period in being cast in just four sections, with the 'Pleni sunt caeli' text stated as part of the opening. The lilting triple-time 'Osanna' is uncharacteristically long, also, at just under two minutes. Hellinck generates considerable forward motion through the use of hemiola and strategic repetition of material, as well as once again controlling tessitura in the service of expression. The relatively brief Benedictus—half the length of either the Sanctus or Osanna sections—was not included in the 1547 print that was used as the principal source for this recording, but has been supplied from a manuscript in Cambrai. It is a duet between tenor and bass, the two voices being held in a relatively close intervallic relationship, in contrast with the upper-voice duet in the Credo.

As with the Sanctus, Hellinck's Agnus Dei occupies fewer separate sections than is often found in Masses of the 1530s: just two rather than the more traditional three (it is possible however that a short piece of plainsong might have been inserted should a threefold statement of the text have been regarded as essential). The first section is relatively low-key, yielding the limelight to the much more substantial final 'dona nobis', unusually set in triple time. Here the head motif appears in the second soprano, worked contrapuntally with a different point which is imitated freely in the other four voices. The repetition of 'Agnus Dei, qui tollis peccata mundi' occupies the first forty-four bars of this section, subsiding on a cadence made by the four lower voices as the superius takes up the 'dona nobis' text with an upward scalic figure that is heard in due course in all five voices. Once again Hellinck takes the superius up to the top of its texture for the peroration of the movement, a fitting climax to his expertly controlled setting.

Turning to Lupi's motets: **Quam pulchra es** is a serene setting of a Song of Songs text, in the major mode. The poem describes the beloved's physical characteristics in

turn, and the composer responds with largely stepwise motion, imitating the honeyed tones of the attempted seducer. In the *secunda pars* the poet becomes more assertive, and the phrase 'Veni, dilecte mi' that opens the section is set to semibreves in rising fourths. The poem then begins to adopt the female voice (Lupi omits certain verses of the biblical text that clarify the sense somewhat), and the lovers agree to go out into the garden to consummate their relationship. The final consenting words 'Ibi dabo tibi ubera mea' are repeated at increasingly high pitch, culminating in a cascading descending phrase. This apparently secular erotic poetry is then followed, perhaps incongruously to modern ears, with a four-bar Amen featuring an improvised cadenza over the penultimate chord. To a Renaissance observer, the juxtaposition of religious and secular texts would not have jarred: the Song of Songs was variously interpreted as representing the union of Christ and the Church, or the chaste submission of the Blessed Virgin to her role as Christ-bearer.

Indeed, **Salve celeberrima virgo** utilizes exactly this imagery in relation to Mary. This eight-part motet is possibly Lupi's finest achievement as a composer: it is beautifully paced and expresses a fervent and tender adoration for the Blessed Virgin, using the characteristics of the Dorian mode to great effect. The Parisian printers Attaingnant and Jullet chose this work to open their 1542 publication of Lupi's motets, and one can understand why. The opening point is treated spaciously, taking fully nineteen breves until the secundus bassus has stated the motif. Although the eight voices are not disposed as a double choir, there is considerable use of antiphony, as at 'virgo Dei genitrix' (18 1'11) and, even more obviously, 'quam pulchra es' (3'49). The high point of the *prima pars* is 'Quam speciosa nimis' (3'18 onwards), after which the texture gradually subsides towards the section break, with the repeated 'et quam decora' sounding almost wistful (and entirely different in tone to the setting of the same words in *Quam pulchra es*).

The *secunda pars* seems less mystical in its approach to the text, though the antiphony is still present and the false relations that so often characterize multi-voice works of this kind are frequently to be heard. In this and other respects, *Salve celeberrima virgo* is rather reminiscent of Nicolas Gombert's *Lugebat David Absalon*, a work which is perceived as having great expressive power (though paradoxically this Latin text was not its original: the work is a contrafact of two French chansons). Whatever *Lugebat David*'s curious history, the interplay of flattened and natural sixth scale degrees with many false relations, and the varied antiphony creating a roiling texture, are much to the fore in both works. Lupi's motet is unlike that of Gombert, however, in interpolating a brief triple-time section near the end, following which the music returns to duple time for the final seven breves, repeating material from the *prima pars* but with new text.

Relatively few Renaissance composers set the **Te Deum** canticle: Winfried Kirsch's comprehensive catalogue of Latin settings up to the mid-sixteenth century lists thirty-six named composers from the Continent, plus another thirty anonymous settings, though he also mentions half a dozen works from later in the century, by composers such as Lassus and Guerrero. Very few settings are found in multiple sources, of which that by Andreas De Silva, composer of the motet on which Lupus Hellinck's Mass is based, is the most widespread. Moreover, nearly all of the manuscripts in which *Te Deum* settings are found contain only one example, and for instance the large collection of Cappella Sistina and Cappella Giulia manuscripts from the Vatican yields just two *Te Deums*, one by Lupi's near contemporary Costanzo Festa (*c*1488–1545), and the other a much earlier setting by Gilles Binchois (*c*1400–1460). This canticle thus stands in stark contrast to the *Magnificat*,

polyphonic settings of which were ubiquitous at this time—Kirsch in the same volume lists over a thousand, many of which were distributed widely.

Lupi's setting is in a minority even within the small group of *Te Deums*, in treating every verse (following the short plainchant intonation) in polyphony: about three quarters of the works listed by Kirsch are *alternatim* settings. Of the fully polyphonic settings, most group the canticle's twenty-nine verses to make a tripartite motet form, usually verses 1–10 (praise of God), 11–19 (praise of the Trinity and Christ) and 20–29 (prayers). Those which observe the verse form most frequently fall into thirty-one sections, dividing verse 5 into three subsections (Holy, / holy, / holy Lord God of hosts). Lupi follows this practice but also divides the final verse into two by adding a repeat of the last two words, 'in aeternum': the only other composer to treat the last verse in this way is Clemens non Papa, though the remainder of Clemens's setting is *alternatim*. Both Clemens's and Lupi's settings are found in manuscripts from Cambrai, conceivably indicating a local performance tradition. Cambrai was of course Lupi's home city: indeed another of its music manuscripts bears the composer's signature added during his boy chorister years (the image was reproduced by Blackburn in her article on the two composers in *The Musical Quarterly* of 1973—Lupi punningly describes himself as 'enfant de choeur', writing a heart [coeur] shape instead of the final word).

Highlights of Lupi's setting include the threefold 'Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth' which builds to a strong climax through the three subsections. Section 13 (track 28), 'Patrem immensae maiestatis', has a striking upward stepping motif, with the tenor part in syncopation. In the first half of the canticle, Lupi alternates between triple and duple time, and the last of the triple-time (*tempus perfectum*) sections is No 16 (29), 'Tu rex gloriae, Christe', a short and explosive exclamation in which the tenor part is a simple statement of the plainchant melody, in turn imitated by the soprano, and worked in inversion by the alto and bass.

The texture is varied on several occasions in the latter part of the canticle. Section 19 (30 0'42) is a duet for soprano and alto, with substantial semiminim motion in the alto, and both sections 23 (33) and 27 (36 0'30) are trios omitting respectively the bass and soprano parts. Section 27 is rather starkly different from most of the other verses in terms of its texture, being written in pure fauxbourdon. The altus voice has no notated music at this point, but instead bears the inscription 'Et laudamus quere cum tenore in dyatessaron' ('look for the *et laudamus* in the tenor part, at the fourth [above]'). The bassus is mostly in thirds with the tenor, moving out to a fifth at the two cadences (and hence to an octave with the altus). The overall feel is of a considerably earlier repertory than the rest of the work.

As noted above, Lupi adds a final section which repeats the last two words; this is in triple time for the first time since the midpoint of the piece, though this time in a proportional notation which implies a faster tempo. The canticle is rounded off with a rapid rising phrase in stretto.

Although its text begins identically to that of the canticle for Lauds, **Benedictus Dominus Deus Israel** is a free-standing motet, set in responsory (A-B-C-B) form with a concluding Amen. The piece is of modest proportions, running to 103 breves of which the repeated B section takes twelve and the Amen four. The motet opens with pair imitation: first the tenor and bassus state the distinctive head motif with its rising and falling semitone, and then the superius and altus repeat the same cell above fresh counterpoint in the lower voices. In both *partes* the *repetendum* (i.e. the B section) is heralded with a full cadence onto the fifth scale degree, and in general the form is clearly articulated throughout.

STEPHEN RICE © 2020

LUPUS HELLINCK (1493/4–1541)

Missa Surrexit pastor bonus

1	Kyrie eleison.	*Lord, have mercy.*
2	Christe eleison.	*Christ, have mercy.*
3	Kyrie eleison.	*Lord, have mercy.*
4	Gloria in excelsis Deo	*Glory to God in the highest*
	et in terra pax hominibus bonae voluntatis.	*and on earth peace to men of good will.*
	Laudamus te. Benedicimus te.	*We praise you. We bless you.*
	Adoramus te. Glorificamus te.	*We worship you. We glorify you.*
	Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.	*We give you thanks for your great glory.*
	Domine Deus, rex caelestis,	*Lord God, heavenly king,*
	Deus Pater omnipotens.	*God, the Father almighty.*
	Domine Fili unigenite, Jesu Christe.	*Lord, only begotten Son, Jesus Christ.*
5	Domine Deus, agnus Dei, Filius Patris.	*Lord God, lamb of God, Son of the Father.*
6	Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.	*You who take away the sins of the world, have mercy on us.*
	Qui tollis peccata mundi,	*You who take away the sins of the world,*
	suscipe deprecationem nostram.	*receive our prayer.*
	Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.	*You who sit at the right hand of the Father, have mercy on us.*
	Quoniam tu solus sanctus.	*For you alone are holy.*
	Tu solus Dominus.	*You alone are Lord.*
	Tu solus altissimus, Jesu Christe,	*You alone are the most high, Jesus Christ,*
	cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris.	*with the Holy Spirit, in the glory of God the Father.*
	Amen.	*Amen.*
7	Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem,	*I believe in one God, the Father almighty,*
	factorem caeli et terrae,	*maker of heaven and earth,*
	visibilium omnium et invisibilium.	*and of all things visible and invisible.*
	Et in unum Dominum Jesum Christum,	*And in one Lord Jesus Christ,*
	Filium Dei unigenitum.	*the only-begotten Son of God.*
	Et ex Patre natum ante omnia saecula,	*Begotten of his Father before all generations,*
	Deum de Deo, lumen de lumine,	*God from God, light from light,*
	Deum verum de Deo vero,	*true God from true God,*
	genitum non factum, consubstantialem Patri,	*begotten, not made, being of one being with the Father,*
	per quem omnia facta sunt.	*by whom all things were made.*
	Qui propter nos homines,	*Who for us men,*
	et propter nostram salutem descendit de caelis.	*and for our salvation came down from heaven.*
8	Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria virgine.	*And was made incarnate by the Holy Ghost of the virgin Mary.*
9	Et homo factus est.	*And was made man.*
	Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato:	*He was crucified also for us under Pontius Pilate:*
	passus et sepultus est.	*he died and was buried.*

10 Et resurrexit tertia die,
secundum scripturas.
Et ascendit in caelum:
sedet ad dexteram Patris.
Et iterum venturus est cum gloria
iudicare vivos et mortuos:
cuius regni non erit finis.

And on the third day he rose again
in accordance with the scriptures.
And he ascended into heaven:
he sits at the right hand of the Father.
And he shall come again with glory
to judge both the living and the dead:
his kingdom shall have no end.

11 Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem,
qui ex Patre Filioque procedit.
Qui cum Patre et Filio simul adoratur
et conglorificatur: qui locutus est per prophetas.
Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam.
Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.
Et exspecto resurrectionem mortuorum,
et vitam venturi saeculi. Amen.

And in the Holy Spirit, Lord and giver of life,
who proceeds from the Father and the Son.
Who with the Father and the Son is worshipped
and glorified: who spoke through the prophets.
And in one holy, catholic and apostolic church.
I acknowledge one baptism for the forgiveness of sins.
And I look for the resurrection of the dead,
and the life of the world to come. Amen.

12 Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.

Holy, holy, holy Lord God of hosts.
The heavens and the earth are full of your glory.

13 Osanna in excelsis.

Hosanna in the highest.

14 Benedictus qui venit in nomine Domini.

Blessed is he who comes in the name of the Lord.

15 Osanna in excelsis.

Hosanna in the highest.

16 Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.

Lamb of God, you who take away the sins of the world,
have mercy on us.

17 Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona nobis pacem.

Lamb of God, you who take away the sins of the world,
grant us peace.

JOHANNES LUPI (*c*1506–1539)

18 **Salve celeberrima virgo**: virgo Dei genitrix.
Salve lux superum, decus admirabile saeculi.
Tu es spes humani generis, sanctitatis speculum.
Quam speciosa nimis, quam pulchra es, et quam decora.

Hail, most renowned virgin: virgin mother of God.
Hail, heavenly light, wondrous beauty of the age.
You are the hope of mankind, a reflection of holiness.
How very glorious, how fair you are, and how beautiful.

19 Haec est illa dulcissima,
quae sanctarum sanctissima nomen habet virginis:
namque virgo genuit redemptorem omnium,
quod per Evam latuit nobile principium.

This is she, the sweetest one,
who of the saints has the holiest name as virgin:
for a virgin bore the redeemer of all,
which noble foundation lay hidden through Eve.

20 **Quam pulchra es**, et quam decora,
carissima in deliciis!
Statura tua assimilata est palmae,
et ubera tua botris.
Caput tuum ut Carmelus,
collum tuum sicut turris eburnea.

How fair you are, and how beautiful,
O love, for delights!
Your stature is like to a palm tree,
and your breasts to clusters of grapes.
Your head is like Carmel,
your neck as a tower of ivory.

21 Veni, dilecte mi,
egrediamur in hortum:
videamus si floruerunt mala punica.
Ibi dabo tibi ubera mea. Amen.

Come, my beloved,
let us go forth into the garden:
let us see if the pomegranates flourish.
There will I give you my breasts. Amen.

SONG OF SONGS 7: 4–7, 11–12

22 **Benedictus Dominus Deus Israel**, trinus et unus
qui facit mirabilia solus,
et benedictum nomen eius in aeternum.

Blessed be the Lord God of Israel, the three and one
who alone makes marvellous things,
and blessed be his name for ever.

23 Honor, virtus et potestas sit trinitati in unitate:
et benedictum nomen eius in aeternum. Amen.

Honour, strength and might be to the three in one:
and blessed be his name for ever. Amen.

24 [1]**Te Deum laudamus**, te Dominum confitemur.
[2]Te aeternum Patrem omnis terra veneratur.
25 [3]Tibi omnes angeli; tibi caeli et universae potestates;
[4]tibi cherubim et seraphim incessabili voce proclamant:
26 [5]'Sanctus, [6]sanctus, [7]sanctus Dominus Deus Sabaoth.
[8]Pleni sunt caeli et terra maiestatis gloriae tuae.'
27 [9]Te gloriosus apostolorum chorus,
[10]te prophetarum laudabilis numerus,
[11]te martyrum candidatus laudat exercitus.
28 [12]Te per orbem terrarum sancta confitetur ecclesia
[13]Patrem immensae maiestatis;
[14]venerandum tuum verum et unicum Filium,
[15]Sanctum quoque Paraclitum Spiritum.
29 [16]Tu rex gloriae, Christe.
[17]Tu Patris sempiternus es Filius.
30 [18]Tu ad liberandum suscepturus hominem,
non horruisti virginis uterum.
[19]Tu devicto mortis aculeo,
aperuisti credentibus regna caelorum.
31 [20]Tu ad dexteram Dei sedes, in gloria Patris.
[21]Iudex crederis esse venturus.
32 [22]Te ergo quaesumus, famulis tuis subveni,
quos pretioso sanguine redemisti.

We praise you, God, we acknowledge you as Lord.
The whole earth worships you as the eternal Father.
To you all angels; to you the heavens and all powers;
to you the cherubim and seraphim with unceasing voice cry out:
'Holy, holy, holy Lord God of hosts.
The heavens and the earth are full of the majesty of your glory.'
The glorious choir of apostles,
the worthy group of prophets,
the shining army of martyrs praise you.
Throughout the circle of lands the holy church acknowledges you
as Father of great majesty;
your venerated, true and only Son,
also the Paraclete Holy Spirit.
You are the king of glory, Christ.
You are the everlasting Son of the Father.
Setting out to save mankind
you did not despise a virgin's womb.
The sting of death overcome,
you opened for believers the kingdoms of the heavens.
You sit at the right hand of God, in the glory of the Father.
You are believed to be about to come as judge.
Therefore, we beg you, help your servants,
whom with precious blood you redeemed.

33	[23]Aeterna fac cum sanctis tuis in gloria numerari.	*Make them be numbered amongst your saints in eternal glory.*
34	[24]Salvum fac populum tuum, Domine, et benedic haereditati tuae.	*Make your people safe, Lord,* *and bless your inheritance.*
35	[25]Et rege eos, et extolle illos usque in aeternum.	*And rule them, and raise them up for ever.*
36	[26]Per singulos dies benedicimus te, [27]et laudamus nomen tuum in saeculum, et in saeculum saeculi.	*Every single day we bless you,* *and we praise your name for ever,* *and for generations of generations.*
37	[28]Dignare, Domine, die isto, sine peccato nos custodire.	*Consider it worthwhile, Lord, on that day to keep us without sin.*
38	[29]Miserere nostri, Domine, miserere nostri. [30]Fiat misericordia tua, Domine, super nos, quemadmodum speravimus in te.	*Have mercy on us, Lord, have mercy on us.* *Let your mercy, Lord, be upon us,* *inasmuch as we placed our hope in you.*
39	[31]In te, Domine, speravi; non confundar in aeternum. [32]In aeternum.	*In you, Lord, have I hoped;* *may I not be thrown into confusion for ever. For ever.*

SOURCES

Missa Surrexit pastor bonus
Quinque missarum harmonia diapente id est quinque voces referens (Venice: Gardano, 1547); RISM 1547[4]

Salve celeberrima virgo · Quam pulchra es · Benedictus Dominus Deus Israel
Ioannis Lupi, Chori Sacrae Virginis Mariae Cameracensis Magistri, Musicae Cantiones (quae vulgo motetta nuncupari solent) Noviter In lucem editae (Paris: Pierre Attaingnant and Hubert Jullet, 1542); RISM 1542-L3089

Te Deum laudamus
Cambrai, Médiathèque municipale, MS 17

THE BRABANT ENSEMBLE

The Brabant Ensemble is one of the most highly regarded professional vocal groups specializing in Renaissance polyphony, with a substantial discography including many premiere recordings. It takes its name from the Duchy of Brabant, an area now forming parts of northern Belgium and the southern Netherlands, from which the core of its repertory is drawn. It was founded in 1998 by Stephen Rice in order to perform the so far under-exposed sacred music of the mid-sixteenth century. Since then the ensemble has taken a leading role not only in the rehabilitation of composers such as Nicolas Gombert, Thomas Crecquillon and Pierre de Manchicourt—all of whom the ensemble has recorded on Hyperion—but also of the continued exploration of major figures such as Lassus, Palestrina and Obrecht. Its recording of Mouton was Disc of the Week on BBC Radio 3's CD Review (now Record Review); other discs have been shortlisted for Gramophone Awards four times, and have won similar acclaim internationally.

The Brabant Ensemble is in international demand on the concert stage, having performed in France, Belgium, the Netherlands, Germany, Switzerland, Spain, Portugal and Slovenia. The Ensemble made its debut at London's Wigmore Hall in September 2016; at the time of writing, plans include appearances at the Festival de Lanvellec et Trégor in Brittany, Musik Podium Stuttgart, and further concerts in the UK.

STEPHEN RICE

Stephen Rice is a freelance choral director, singer, and writer on music, who has held academic positions at the universities of Southampton and Bristol, and at several Oxford colleges. In 2004 he took a doctorate at Oxford University with a dissertation on the motets of Nicolas Gombert; he then held a Junior Research Fellowship at Wolfson College, Oxford (2004–8). As well as founding and directing The Brabant Ensemble, he has conducted extensively in the choral, oratorio and operatic fields, both freelance and as Director of the New Chamber Opera Studio between 1999 and 2004, and as Director of Music at the Oxford church of St Mary Magdalen from 2003 to 2011. As a scholar he has published on the music of Gombert, Morales, Thomas Tallis, Clemens non Papa, Josquin Desprez and Victoria, and on Renaissance music theory. In 2008 he was awarded a three-year Fellowship in the Creative and Performing Arts by the Arts and Humanities Research Council, held at the University of Southampton.

© Jana Jocif

Some other albums featuring The Brabant Ensemble

ANTOINE DE FÉVIN
(*c*1470–1511/12)

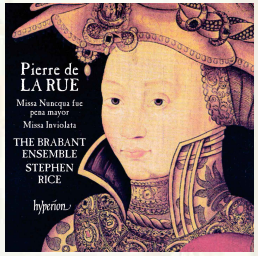
Missa Ave Maria &
Missa Salve sancta parens
CDA68265

'Director Stephen Rice brings perceptive musical insights to these accounts, and also sheds light on Févin's idiom in the excellent CD booklet. His vocal ensemble may be slender but the singing is robust and buoyantly articulated' (*BBC Music Magazine*)

JACOB OBRECHT
(1457/8–1505)

Missa Grecorum
& motets *CDA68216*

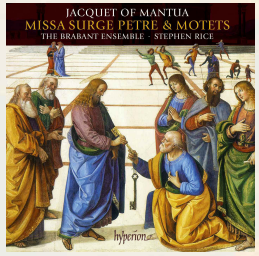
'Obrecht's music and these performances are ravishingly beautiful and form a well-matched pair' (*Gramophone*) 'The mixed-voice Brabant Ensemble … tackles Obrecht's rich, sensuous textures and tangy dissonances with both purity and robustness' (*The Guardian*)



PIERRE DE LA RUE
(*c*1452–1518)

Missa Nuncqua fue pena mayor & Missa Inviolata
CDA68150

'A stunningly satisfying and innovative disc from The Brabant Ensemble' (*Gramophone*) 'These are perfectly tuned and thoughtful performances that capture the sonorous and seamless nature of La Rue's music' (*BBC Music Magazine*)



JACQUET OF MANTUA
(1483–1559)

Missa Surge Petre
& motets *CDA68088*

'This disc reveals a composer whose music, at its best, touches the sublime' (*BBC Music Magazine*) 'With very good recording … and notes of the usual Hyperion high quality, lovers of sixteenth-century polyphony need have no hesitation' (*MusicWeb International*)

Recorded in the Parish Church of St John the Baptist, Loughton, Essex, on 24–26 January 2019
Recording Engineer DAVID HINITT
Recording Producer MARK BROWN
Music Editions STEPHEN RICE
Booklet Editor TODD HARRIS
Executive Producers SIMON PERRY, NICK FLOWER
℗ & © Hyperion Records Ltd, London, MMXX

Front illustration: *Descent of Christ into Limbo* (*c*1482), French School, fifteenth century
Musée des beaux-arts de Chambéry, Savoie / Bridgeman Images

HELLINCK & LUPI *Missa Surrexit pastor bonus, Te Deum & motets*

LE GROUPE DE MUSICIENS surnommé la « meute de loups », parce que leurs noms s'apparentent d'une manière ou d'une autre au mot latin « lupus », est un ensemble important. On pourrait mentionner le chef de chœur de Tolède Alonso Lobo (1555–1617) et le Portugais Duarte Lobo (vers 1565–1646, parfois latinisé en Eduardus Lupus), ainsi que les cinq membres de la famille Lupo qui servirent la cour anglaise pendant plus d'un siècle sous les règnes des Tudor et des Stuart. Les deux compositeurs sur lesquels se concentre cet enregistrement sont étroitement liés chronologiquement car ils moururent à deux ans d'intervalle l'un de l'autre : Johannes Lupi en 1539 et Lupus Hellinck en 1541. En outre, ils passèrent tous deux la majeure partie de leur carrière aux Pays-Bas—Hellinck en particulier était ancré à Bruges, et Lupi fut associé presque toute sa vie à la cathédrale de Cambrai. Cependant, ils n'étaient pas contemporains : Hellinck naquit en 1493/4 et fut ordonné prêtre en 1518, époque à laquelle Lupi, né vers 1506, était encore un jeune choriste ; il quitta Cambrai en 1521 pour s'inscrire à l'Université de Louvain. Soit dit en passant, Lupi est une latinisation du nom de famille Leleu, alors que le nom de baptême de Hellinck en vernaculaire était Wulfaert (et son fils s'appelait Wulfuekin).

Lupi retourna à Cambrai en 1526 comme chanteur et fut nommé maître de chapelle l'année suivante, malgré son jeune âge. Peut-être parce qu'il n'y avait pas si longtemps qu'il avait quitté le chœur, les autorités de la cathédrale lui reprochaient en permanence le comportement des jeunes choristes dont il s'occupait ; il fut aussi réprimandé en 1531 pour ses propres écarts de conduite, mais nous ne disposons d'aucun détail à cet égard. Malheureusement, il fut touché par une maladie chronique qui fut à l'origine de sa mort prématurée le 20 décembre 1539. Pendant ce temps, Hellinck était devenu succenteur de l'importante église Saint-Donatien à Bruges en 1523 et conserva ce poste jusqu'à sa mort dix-huit ans plus tard.

Pour un compositeur qui ne vécut qu'environ trente-trois ans, Johannes Lupi fut assez prolifique, car il laissa deux messes, plus de trente motets et environ vingt-cinq chansons françaises. Il est difficile d'indiquer avec certitude la véritable étendue de son œuvre—plus encore que pour la plupart de ses contemporains—en raison de la prépondérance d'attributions douteuses : dans le *New Grove Dictionary*, la liste des œuvres établie par Bonnie Blackburn donne quatorze *opera dubia* supplémentaires, ainsi que des attributions contradictoires de cinq des motets qu'elle considère bel et bien comme des œuvres de Lupi. Parmi les compositeurs avec qui Lupi a été confondu on peut citer Nicolas Gombert, Jacquet de Berchem, Jean Conseil et, ce qui n'est guère surprenant, Hellinck, notamment sur la page de titre d'une messe imprimée, publiée en 1545 par Tylman Susato d'Anvers, qui cite un certain « Ioan. Lupo Hellingo ». De tels conflits d'attribution basés sur la similitude de certains noms étaient loin d'être inhabituels : si Jacobus Clemens non Papa et Thomas Crecquillon furent souvent confondus simplement parce que leurs noms commencent par un C, le transfert entre Lupi et Lupus dut donner lieu à beaucoup plus de confusion ! Mais en fait, comme le souligne Blackburn, l'examen des styles respectifs de Lupi et de Hellinck révèle certaines différences importantes, bien sûr au sein des paramètres stylistiques du deuxième quart du XVI^{e} siècle. Lupi en particulier aime écrire de longues séries de notes courtes (essentiellement des semi-minimes), souvent dans plusieurs voix simultanément. Une partition moderne de sa musique a donc une apparence nettement plus noire que celle d'un grand nombre de ses contemporains (pour un scribe ou un typographe du XVI^{e} siècle, cet effet devait être plus atténué, car ils regardaient une seule voix à la

fois). En revanche, Hellinck écrit en valeurs de notes plus longues, utilisant en fait souvent de très longues notes presque comme des pédales, et il tend davantage vers une mélodie angulaire.

Les compositions de Hellinck couvrent des genres un peu différents de celles de Lupi, en partie parce qu'il parlait manifestement le néerlandais et travailla dans le nord pendant toute sa carrière. Comme il sied à un chef de chœur bien établi, il écrivit au moins une douzaine de messes, ainsi que près de vingt motets, des chorals allemands et des chansons profanes en français comme en flamand. Blackburn suggère que l'existence des chorals, ainsi que sa participation à une pièce ensuite interdite par l'Église, montrent un degré de sympathie pour les idées de la Réforme peu commun chez un prêtre catholique ordonné (en outre, l'existence du fils susmentionné, Wulfuekin, n'est pas non plus en parfaite conformité avec les obligations des prêtres catholiques : dans son testament, Hellinck prit au moins des dispositions pour cet enfant et sa mère présumée).

La **Missa Surrexit pastor bonus** est l'une des trois messes que Hellinck écrivit pour cinq voix, les autres étant toutes à quatre voix. Elle est basée sur un motet d'Andreas De Silva, un compositeur légèrement plus âgé d'origine inconnue mais peut-être espagnole qui chantait dans la chapelle papale au cours des dernières années du pontificat du pape Léon X (1513–21). Alors que le motet de De Silva, également à cinq voix, est écrit pour alto, deux ténors et deux basses, Hellinck crée une texture plus légère, avec deux voix supérieures presque égales (nommées superius et altus dans l'édition de 1547 utilisée dans cet enregistrement) au-dessus d'une *quinta pars* dans la tessiture habituelle d'alto, ténor et bassus.

Respectant la forme tripartite habituelle, le Kyrie commence par une phrase dérivée du modèle de De Silva, qui ne suit pourtant la mélodie du modèle que pour trois notes (fa–do–la) avant de monter à ré. Ce motif de quatre notes revient au début de chaque mouvement de la messe, mais dans le premier Kyrie, on ne l'entend qu'au tout début, car les quatre voix en dehors du superius font subir un « fléchissement » à la mélodie (fa–do–si bémol–ré), ou dans le cas du bassus, do–sol–fa–la. En fait, d'autres sources modifient la version du superius pour que les cinq cas où le motif apparaît dans les neuf premières mesures soient identiques, ce qui élimine toutefois la parenté mélodique avec le reste de la messe de Hellinck comme avec le modèle de De Silva ; c'est la raison pour laquelle nous avons choisi de jouer la version qui figure dans l'édition de 1547. La première section est bien liée à cette phrase dans une manifestation ou une autre et se termine par une réexposition de la version fa–do–la–ré au superius.

Comme dans la formulation classique de la technique de la messe parodie, les dernières sections du Kyrie empruntent d'autres motifs du motet de De Silva : le Christe de la deuxième section du texte, « qui animam suam », et le deuxième Kyrie du début de la *secunda pars* du motet, « ecce crucem Domini » (mais quelque peu remanié). Toutefois, la polyphonie de Hellinck ne doit pas grand chose à celle de De Silva : comme d'autres, tel Nicolas Gombert, il emprunte du matériel mélodique qu'il remanie considérablement, au lieu de prendre des blocs de polyphonie. (Blackburn observe dans son édition complète des œuvres de Lupi que cette dernière technique était caractéristique de ses messes parodies, bien que, comme elle le note, les derniers mouvements comprennent souvent du matériel composé plus librement. Le magnifique deuxième Agnus à six voix de la *Missa Philomena praevia* de Lupi, qui repose sur le motet de Richafort, en est un bon exemple.)

Le Gloria de forme tripartite comporte un trio central pour voix aiguës flanqué de deux sections de texture pleine

d'importance à peu près égale. L'« et in terra » initial sonne comme une version de fanfare du motif principal et, comme un grand nombre de ses contemporains, Hellinck se livre à une interaction des motifs entre les formulations « Laudamus te », « Benedicimus te » et ainsi de suite. À 1'35 (plage 4), les contours mélodiques s'adoucissent sur la phrase « Domine Deus, rex caelestis » conçue largement de manière séquentielle, avec une élaboration contrapuntique qui repose sur un renversement modifié (sol–mi–fa–sol–la au superius, do–ré–do–la–si bémol à l'altus). La première section culminait dans l'exposition du nom de Jésus, menant le superius à sa note la plus aiguë, fa[4], et introduisant une fausse relation cadentielle entre les deux voix les plus élevées.

Après le bref trio, qui avec ses voix supérieures égales ressemble presque à une texture de sonate en trio, tout l'ensemble revient à une antiphonie entre voix inférieures et supérieures, technique souvent utilisée plus tard au cours du même siècle, notamment par Lassus. Hellinck ralentit le rythme harmonique sur « suscipe deprecationem nostram », avant que les sections « Qui sedes » et « Quoniam » commencent à élever à nouveau la température, avec une plus grand importance accordée à la voix aiguë qu'à la voix grave en duo (« tu solus sanctus »—« Tu solus altissimus ») et un ample accord sur le Saint Nom de Jésus. Pour finir, à partir de « cum Sancto Spiritu », toutes les voix se mettent à chanter des semi-minimes galopantes qui mènent la musique dans l'Amen décisif.

De même, le Credo est encadré par deux grandes sections complètes de même longueur ou presque, bien que ce texte plus long comporte deux sections centrales : un « Et incarnatus » à pleine voix très homophonique contrastant avec un duo léger (« Et resurrexit ») qui, comme la section réduite du Gloria, omet le ténor et la basse, en même temps que l'une des voix de soprano. La section initiale est peut-être surtout remarquable pour les sopranos qui chantent en duo ; elles commencent par alterner les phrases du texte (par exemple, « Et in unum Dominum » / « Filium Dei unigenitum »), puis se réunissent en imitation (« genitum non factum »). La partie la plus solennelle du texte du Credo, qui décrit l'Incarnation et la Crucifixion, fait alterner trois jeux d'accords et deux sous-sections contrapuntiques : dans une stratégie claire de cohésion, chaque formulation des accords adopte la même séquence : fa majeur–ré mineur–sol mineur–do majeur. Le duo superius-quintus (soprano-alto) qui suit offre un contraste maximal avec l'homophonie précédente, étant très mélismatique et imitatif, à l'octave dans une large mesure. Il exploite toute la tessiture des deux voix, qui passent une grande partie du duo à au moins une octave d'écart, tout en cadençant à l'unisson sur « dexteram Patris ». La grande section finale entière se divise de manière informelle en deux, entre la description du Saint-Esprit (jusqu'à 11 1'10) et le texte final doctrinal « Et unam sanctam » ; la première de ces sous-sections trace un arc émotionnel, menant à « Qui cum Patre et Filio », où le superius atteint sa hauteur la plus élevée, avant de finir avec un bref trio entre altus, ténor et bassus. La sous-section finale entreprend un crescendo régulier vers l'affirmation triomphale de la vie éternelle.

Le Sanctus est assez inhabituel pour cette époque car il est moulé en quatre sections seulement avec le texte « Pleni sunt caeli » énoncé comme faisant partie du début. En outre, l'« Osanna » ternaire cadencé, qui dure juste un peu moins de deux minutes, est d'une longueur peu caractéristique. Hellinck crée un énorme mouvement vers l'avant par l'utilisation de l'hémiole et de la répétition stratégique de matériel, tout en maîtrisant une fois encore la tessiture au service de l'expression. Le Benedictus relativement bref—deux fois plus court que le Sanctus ou l'Osanna—ne figurait pas dans l'édition de 1547 qui fut utilisée comme source principale pour cet enregistrement,

mais provient d'un manuscrit de Cambrai. C'est un duo entre ténor et basse, les deux voix étant maintenues dans une relation aux intervalles relativement étroits, par opposition au duo des voix supérieures dans le Credo.

Comme le Sanctus, l'Agnus Dei de Hellinck comporte moins de sections séparées que ce que l'on en trouve généralement dans les messes des années 1530 : juste deux au lieu des trois plus traditionnelles (il est toutefois possible qu'une courte pièce en plain-chant ait pu être insérée si trois formulations du texte étaient jugées essentielles). La première section est relativement sobre, laissant la part belle au « dona nobis » final beaucoup plus substantiel, de façon inhabituelle en rythme ternaire. Ici, le motif principal apparaît à la deuxième voix de soprano, travaillé de manière contrapuntique avec un point qui diffère dans une imitation libre aux quatre autres voix. La répétition d'« Agnus Dei, qui tollis peccata mundi » occupe les quarante-quatre premières mesures de cette section, cessant sur un cadence confiée aux quatre voix graves lorsque le superius prend le texte « dona nobis » avec une figure de gamme ascendante qui revient ultérieurement aux cinq voix. Une fois encore, Hellinck mène le superius au plus haut de sa texture pour la péroraison du mouvement, un sommet qui convient à sa mise en musique parfaitement maîtrisée.

Passons aux motets de Lupi : **Quam pulchra es** met en musique de façon sereine un texte du Cantique des Cantiques, en mode majeur. Le poème décrit une à une les caractéristiques physiques de la bien-aimée et le compositeur répond en mouvement généralement conjoint, imitant le ton mielleux du séducteur qui tente sa chance. Dans la *secunda pars*, le poète devient plus assuré et la phrase « Veni, dilecte mi » qui ouvre cette section est illustrée par des semi-brèves en quartes ascendantes. Le poème commence ensuite à adopter la voix de femme (Lupi laisse de côté certains versets du texte biblique qui clarifient un peu le sens), et les amoureux acceptent d'aller dans le jardin pour consommer leur relation. Les derniers mots de consentement « Ibi dabo tibi ubera mea » sont répétés dans une tessiture de plus en plus aiguë, culminant sur une phrase qui descend en cascade. Cette poésie apparemment profane et érotique est suivie, peut-être de façon incongrue pour les oreilles modernes, d'un Amen de quatre mesures présentant une cadence improvisée sur l'avant-dernier accord. Pour un observateur de la Renaissance, la juxtaposition de textes religieux et profanes n'avait rien de choquant : le Cantique des Cantiques était interprété de différentes manières comme représentant l'union du Christ et de l'Église ou la chaste soumission de la Sainte Vierge à son rôle de porteuse du Christ.

D'ailleurs, **Salve celeberrima virgo** utilise exactement cette imagerie à propos de Marie. Ce motet à huit voix est peut-être la plus belle réalisation de Lupi en matière de composition : il est magnifiquement rythmé et exprime une adoration fervente et tendre pour la Sainte Vierge, en utilisant avec succès les caractéristiques du mode dorien. Les imprimeurs parisiens Attaingnant et Jullet placèrent cette œuvre en tête de leur publication des motets de Lupi en 1542 et l'on peut en comprendre la raison. Le point de départ est traité spacieusement, avec pas moins de dix-neuf brèves jusqu'à ce que le secundus bassus ait exposé le motif. Même si les huit voix ne sont pas disposées comme un double chœur, il y a une utilisation considérable de l'antiphonie, comme sur « virgo Dei genitrix » (18 1'11) et, encore plus nettement, « quam pulchra es » (3'49). Le point fort de la *prima pars* est « Quam speciosa nimis » (à partir de 3'18), après quoi la texture retombe peu à peu vers la pause de cette section, « et quam decora » répété semblant presque nostalgique (et d'un ton totalement différent de la musique sur les mêmes paroles dans *Quam pulchra es*).

La *secunda pars* semble moins mystique dans son approche du texte, bien que l'antiphonie soit encore

présente, avec souvent les fausses relations qui caractérisent si fréquemment les œuvres à voix multiples de ce genre. En ceci et à d'autres égards, *Salve celeberrima virgo* fait assez penser à *Lugebat David Absalon* de Nicolas Gombert, une œuvre perçue comme ayant une grande force expressive (quoique, paradoxalement, ce texte latin n'était pas son original : cette œuvre est une parodie de deux chansons françaises). Quelle que soit la curieuse histoire de *Lugebat David*, l'interaction d'accords de sixtes bémolisées ou naturelles avec beaucoup de fausses relations, et l'antiphonie variée créant une texture troublante sont au premier plan dans les deux œuvres. Toutefois, contrairement à celui de Gombert, le motet de Lupi insère une courte section ternaire vers la fin, après quoi la musique revient au rythme binaire pour les sept dernières brèves, répétant le matériel de la *prima pars* mais sur un nouveau texte.

Assez peu de compositeurs de la Renaissance ont mis en musique le cantique du **Te Deum** : le catalogue des œuvres écrites sur des textes latins jusqu'au milieu du XVI^e^ siècle établi par Winfried Kirsch dresse la liste de trente-six compositeurs identifiés sur le Continent, plus trente autres œuvres anonymes, mais il mentionne aussi une demi douzaine de partitions plus tardives du XVI^e^ siècle, de compositeurs tels Lassus et Guerrero. On en trouve très peu qui figurent dans différentes sources ; celui d'Andreas De Silva, compositeur du motet sur lequel repose la messe de Lupus Hellinck, est le plus répandu. En outre, presque tous les manuscrits contenant des *Te Deum* n'en présentent qu'un seul exemple ; par exemple, la vaste collection de manuscrits de la Chapelle Sixtine et de la Cappella Giulia du Vatican ne comporte que deux *Te Deum*, un du presque contemporain de Lupi Costanzo Festa (vers 1488–1545) et un autre beaucoup plus ancien de Gilles Binchois (vers 1400–1460). Ainsi, ce cantique diffère sensiblement du *Magnificat*, dont les versions polyphoniques étaient omniprésentes à cette époque—dans le même volume, Kirsch en énumère plus d'un millier, dont un grand nombre furent largement distribués.

Le *Te Deum* de Lupi fait partie d'une minorité même au sein du petit groupe de *Te Deum*, en ceci qu'il traite chaque verset (en suivant la courte intonation du plain-chant) en polyphonie : environ trois quarts des œuvres dont Kirsch a dressé la liste sont des mises en musique *alternatim*. La plupart des musiques entièrement polyphoniques regroupent les vingt-neuf versets du cantique pour créer une forme de motet tripartite, généralement les versets 1–10 (louange de Dieu), 11–19 (louange de la Trinité et du Christ) et 20–29 (prières). Celles qui observent la forme des versets comportent souvent trente-et-une sections, avec la division du verset 5 en trois sous-sections (Saint, / Saint, / Saint, le Seigneur Dieu de l'Univers). Lupi suit cette pratique mais divise aussi le dernier verset en deux en ajoutant une répétition des deux derniers mots, « in aeternum » : le seul autre compositeur à traiter le dernier verset de cette manière est Clemens non Papa, quoique le reste de la musique de Clemens soit *alternatim*. Les versions de Clemens et de Lupi se trouvent dans des manuscrits de Cambrai et il est concevable que cela corresponde à une tradition d'exécution locale. Cambrai était bien sûr la ville de Lupi : en fait, un autre manuscrit de musique de Cambrai porte la signature du compositeur ajoutée au cours de ses années d'enfant choriste (l'image fut reproduite par Blackburn dans son article sur les deux compositeurs dans *The Musical Quarterly* de 1973—Lupi se décrivant en jouant sur les mots comme « enfant de chœur », avec la forme d'un cœur à la place du dernier mot).

Les temps forts du *Te Deum* de Lupi comprennent le triple « Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth » qui monte à un grand sommet au fil des trois sous-sections. La section 13 (plage 28), « Patrem immensae maiestatis », comporte un motif saisissant, montant par degré, avec la

partie de ténor en syncope. Dans la première moitié du cantique, Lupi alterne entre rythme ternaire et binaire, et la dernière section de rythme ternaire (*tempus perfectum*) est le nº 16 (29), « Tu rex gloriae, Christe », une exclamation courte et explosive où la partie de ténor est une simple formulation de la mélodie de plain-chant, imitée à son tour par la soprano et travaillée en renversement par l'alto et la basse.

La texture est variée en plusieurs occasions dans la dernière partie du cantique. La section 19 (30 0'42) est un duo pour soprano et alto, avec un important mouvement de semi-minimes à l'alto, et les deux sections 23 (33) et 27 (36 0'30) sont des trios où, respectivement, les parties de basse et de soprano n'interviennent pas. La section 27 est carrément différente de la plupart des autres versets en termes de texture, étant écrite en pur faux bourdon. La voix d'altus n'a pas de musique notée à cet endroit, mais, à la place, elle porte l'inscription « Et laudamus quere cum tenore in dyatessaron » (« attendez l'*et laudamus* à la partie de ténor, à la quarte [au-dessus] »). Le bassus est essentiellement en tierces avec le ténor, passant à la quinte aux deux cadences (et de là à l'octave avec l'altus). L'impression générale qui en découle est celle d'un répertoire beaucoup plus ancien que le reste de l'œuvre.

Comme je l'ai déjà indiqué, Lupi ajoute une dernière section qui reprend les deux derniers mots ; cette section est de rythme ternaire pour la première fois depuis le milieu de la pièce, mais ici dans une notation proportionnelle qui implique un tempo plus rapide. Le cantique se termine sur une rapide phrase ascendante en strette.

Bien que son texte commence de la même façon que celui du cantique des laudes, **Benedictus Dominus Deus Israel** est un motet séparé, en forme responsoriale (A-B-C-B) avec un Amen conclusif. Ce morceau de proportions modestes ne dépasse pas 103 brèves dont douze pour la reprise de la section B et quatre pour l'Amen. Ce motet commence par une imitation par paire : tout d'abord le ténor et le bassus exposent le motif principal caractéristique avec son demi-ton ascendant et descendant, puis le superius et l'altus répètent la même cellule sur un nouveau contrepoint aux voix graves. Dans les deux *partes*, le *repetendum* (c'est-à-dire la section B) est présenté avec une cadence complète sur le cinquième degré de la gamme, et en général la forme est clairement articulée du début à la fin.

STEPHEN RICE © 2020
Traduction MARIE-STELLA PÂRIS

HELLINCK & LUPI *Missa Surrexit pastor bonus, Te Deum & Motetten*

DAS SOGENANNTE „Wolfsrudel“ von Musikern, deren Namen in der einen oder anderen Weise mit dem lateinischen Wort *lupus* in Beziehung stehen, ist eine umfangreiche Gruppe. Dabei zu nennen wäre zunächst der Kantor aus Toledo, Alonso Lobo (1555–1617), der Portugiese Duarte Lobo (ca. 1565–1646, zuweilen latinisiert zu Eduardus Lupus) sowie die fünf Mitglieder der Familie Lupo, die zusammengenommen über ein Jahrhundert lang am englischen Hof unter den Tudors und Stuarts dienten. Die beiden Komponisten, denen die vorliegende Aufnahme gewidmet ist, sind insofern chronologisch eng miteinander verbunden, als dass ihre Sterbedaten nur zwei Jahre auseinanderliegen: Johannes Lupi starb 1539 und Lupus Hellinck 1541. Überdies waren beide hauptsächlich in den Niederlanden tätig—insbesondere Hellinck war in Brügge verwurzelt und Lupi verbrachte sein Leben in erster Linie an der Kathedrale zu Cambrai. Sie waren jedoch keine direkten Zeitgenossen: Hellinck wurde 1493/4 geboren und 1518 zum Priester ordiniert als Lupi (geboren um 1506) noch Sängerknabe war, der 1521 dann Cambrai verließ, um sich an der Universität Löwen einzuschreiben. Lupi ist, nebenbei bemerkt, eine Latinisierung des Familiennamens Leleu, während Hellincks Vorname in der Umgangssprache Wulfaert lautete (und sein Sohn hieß Wulfuekin).

Lupi kehrte 1526 als Sänger nach Cambrai zurück und wurde im folgenden Jahr zum Kapellmeister ernannt, obwohl er noch so jung war. Vielleicht weil er so kurz davor noch selbst ein Sängerknabe gewesen war, wurden ihm regelmäßig von der Obrigkeit der Kathedrale wegen des Betragens der Sängerknaben, die er in seiner Obhut hatte, Vorwürfe gemacht; 1531 erhielt er auch für sein eigenes Fehlverhalten einen Tadel, obwohl sich dazu keine weiteren Angaben finden. Unglücklicherweise war er von einer chronischen Krankheit betroffen, die am 20. Dezember 1539 zu seinem frühen Tod führte. Inzwischen war Hellinck 1523 Succentor an der bedeutenden Sint-Donaaskathedraal in Brügge geworden, eine Stelle, die er bis zu seinem Tod, also für 18 Jahre, innehatte.

Für einen Komponisten, der nur etwa 33 Jahre lang lebte, war Johannes Lupi recht produktiv—von ihm überliefert sind zwei Messvertonungen, über 30 Motetten und etwa 25 französische Chansons. Der tatsächliche Umfang seines Oeuvres ist schwer festzumachen—sogar noch schwerer als bei den meisten seiner Zeitgenossen—da es so viele zweifelhafte Zuschreibungen gibt: auf der von Bonnie Blackburn erstellten Werkliste im *New Grove Dictionary* sind 14 zusätzliche *opera dubia* aufgeführt, wie auch sich widersprechende Zuschreibungen von fünf Motetten, die sie Lupi sicher zuordnet. Zu den Komponisten, mit denen Lupi verwechselt wurde, gehören Nicolas Gombert, Jacquet de Berchem, Jean Conseil sowie, wenig überraschend, Hellinck, was besonders deutlich auf der Titelseite eines Messedrucks zu sehen ist, der 1545 von Tielman Susato in Antwerpen herausgegeben wurde, wo „Ioan. Lupo Hellingo“ angegeben ist. Derartige Konflikte, die auf die Ähnlichkeit der Namen zurückzuführen waren, kamen nicht selten vor: wenn Jacobus Clemens non Papa und Thomas Crecquillon schon mehrfach miteinander verwechselt wurden und die Gemeinsamkeiten über den gleichen Anfangsbuchstaben des Nachnamens kaum hinausgehen, wie viele Verwechslungen mag es dann im Falle von Lupi und Lupus gegeben haben? Blackburn weist allerdings auch darauf hin, dass eine Untersuchung der jeweiligen Kompositionsstile von Lupi und Hellinck mehrere signifikante Unterschiede aufweist, jedoch natürlich innerhalb der stilistischen Parameter des zweiten Viertels des 16. Jahrhunderts. So hat Lupi eine besondere Vorliebe für lange Ketten von kurzen Tönen (hauptsächlich Semiminimen), oft gleichzeitig in verschiedenen Stimmen, so dass eine

moderne Partitur seiner Musik ein deutlich schwärzeres Erscheinungsbild hat als diejenigen seiner Zeitgenossen. (Für einen Kopisten oder Setzer des 16. Jahrhunderts war dieser Effekt weniger markant, da diese die Stimmen einzeln bearbeiteten.) Hellinck hingegen schreibt in längeren Notenwerten, setzt oft sehr lange Töne—fast als Orgelpunkte—und neigt zu eckigen Melodien.

In Hellincks Werk sind etwas andere Genres vertreten als bei Lupi, zum Teil weil er offensichtlich Holländisch sprach und seine gesamte Karriere im Norden verbrachte. Wie es von einem langjährigen Chorleiter zu erwarten war, komponierte er mindestens ein Dutzend Messvertonungen sowie fast 20 Motetten, einige deutsche Choräle und weltliche Lieder in sowohl französischer als auch flämischer Sprache. Blackburn stellt die These auf, dass die Existenz der Choräle und seine Mitarbeit an einem Schauspiel, das später von der Kirche verboten wurde, für einen ordinierten katholischen Priester auf eine ungewöhnlich große Sympathie für reformatorisches Ideengut schließen lässt. (Die Existenz des oben genannten Sohns, Wulfuekin, weist ebenfalls darauf hin, dass er sich nicht unbedingt besonders genau an die Vorschriften für katholische Priester hielt. Hellinck traf in seinem Testament auch Vorsorge für den Jungen und dessen mutmaßliche Mutter.)

Missa Surrexit pastor bonus ist eine von drei Messvertonungen, die Hellinck für fünf Stimmen komponierte; alle anderen sind vierstimmig angelegt. Sie basiert auf einer Motette von Andreas De Silva, ein etwas älterer Komponist ungewissen (möglicherweise spanischen) Ursprungs, der in den letzten Jahren der Regierungszeit von Papst Leo X. (Pontifikat 1513–21) ein Sänger in der päpstlichen Kapelle war. Während De Silvas Motette, ebenfalls fünfstimmig, für Alt, zwei Tenöre und zwei Bässe angelegt ist, entwirft Hellinck ein leichteres Gefüge mit zwei fast gleichwertigen Oberstimmen (die in dem hier verwendeten Druck von 1547 als Superius und Altus bezeichnet sind) über einer *quinta pars* in der üblichen Alt-Stimmlage, Tenor und Bassus.

Das Kyrie steht in der standardmäßigen dreiteiligen Form und beginnt mit einer Phrase aus De Silvas Vorlage, die der Melodie des Originals allerdings nur drei Töne lang folgt (F–C–A), bevor sie zu D aufsteigt. Dieses Viertonmotiv erklingt im Kopf aller Sätze der Messe, im ersten Kyrie jedoch nur ganz zu Beginn, da alle Stimmen bis auf den Superius die Melodie auf F–C–B–D „ausdehnen“, beziehungsweise im Falle des Bassus zu C–G–F–A. In anderen Quellen ist die Superius-Version sogar so verändert, dass bei allen fünf Wiederholungen des Motivs die ersten neun Takte identisch sind; damit wird jedoch die melodische Beziehung sowohl zu dem Rest der Messe Hellincks als auch zu der Vorlage von De Silva aufgelöst, so dass wir uns dazu entschieden haben, die Version des Drucks von 1547 aufzuführen. Der erste Abschnitt ist mit dieser Phrase sowohl in der einen als auch in der anderen Form recht eng verbunden und endet mit einer Wiederholung der F–C–A–D-Version im Superius.

Gemäß der klassischen Technik der Imitationsmesse werden in den folgenden Kyrie-Abschnitten Motive von späterer Stelle in der Motette De Silvas verarbeitet: dem Christe liegt der zweite Textabschnitt, „qui animam suam“ zugrunde, und dem zweiten Kyrie der Beginn der *secunda pars* der Motette, „ecce crucem Domini“ (allerdings in etwas veränderter Form). Hellincks Polyphonie ist allerdings nicht sonderlich an derjenigen von De Silva orientiert: ähnlich wie einige seiner Kollegen, z.B. Nicolas Gombert, macht er Anleihen beim melodischen Material, was er dann stark umarbeitet, übernimmt aber nicht Polyphonie-Blöcke. (Blackburn stellt in ihrer Lupi-Sammelausgabe fest, dass diese letztere Technik typisch für die Imitationsmessen des jüngeren Komponisten war, obwohl sich in den Sätzen gegen Ende oft frei komponiertes Material findet. Ein Beispiel dafür ist das wunderschöne sechsstimmige Agnus

Dei II der *Missa Philomena praevia* von Lupi, der eine Motette von Richafort zugrunde liegt.)

Das Gloria hat drei Abschnitte—der mittlere ist ein Terzett für die Oberstimmen, während die Außenteile vollbesetzt und etwa gleichgewichtig sind. Das „et in terra“ zu Beginn klingt wie eine fanfarenartige Version des Kopfmotivs, und wie viele seiner Zeitgenossen entwickelt Hellinck ein motivisches Wechselspiel zwischen den Aussagen „Laudamus te“, „Benedicimus te“ und so weiter. Bei 1'35 (Track 4) werden die melodischen Konturen etwas weicher, wenn die Phrase „Domine Deus, rex caelestis“ sich hauptsächlich stufenweise voranbewegt, was dann kontrapunktisch in einer modifizierten Umkehrung verarbeitet wird (G–E–F–G–A im Superius, C–D–C–A–B im Altus). Der Höhepunkt des ersten Abschnitts erfolgt, wenn der Name Jesu ausgesprochen wird, wo der Superius seinen höchsten Ton, f", singt und ein kadenzierender Querstand zwischen den beiden höchsten Stimmen erklingt.

Nach einem kurzen Terzett, das durch die ebenbürtigen Oberstimmen fast wie eine Triosonatenstruktur anmutet, erklingt das gesamte Ensemble wieder, und zwar mit Wechselgesang zwischen den tieferen und höheren Stimmen—eine Technik, die später oft von Lasso und anderen verwendet wurde. Hellinck verlangsamt den harmonischen Rhythmus bei „suscipe deprecationem nostram“, bevor in den „Qui sedes“- und „Quoniam“-Abschnitten die Temperatur wieder steigt; dabei erklingen weitere Duettpassagen, in denen Ober- gegen Unterstimmen gesetzt sind („tu solus sanctus“–„Tu solus altissimus“) und eine weitgespannte, akkordische Darbietung des heiligen Namens erklingt. Bei „cum Sancto Spiritu“ schließlich fallen alle Stimmen in laufende Semiminimen, mit denen die Musik zum Höhepunkt, dem Amen, geführt wird.

Das Credo hat ebenfalls zwei große, vollstimmige Rahmenteile, die praktisch gleich lang sind, obwohl dieser längere Text zwei zentrale Abschnitte hat: ein vollstimmiges und praktisch homophones „Et incarnatus“ einerseits und ein schlankeres Duett, „Et resurrexit“, andererseits, das, ebenso wie der reduzierte Abschnitt des Gloria, den Tenor und Bass sowie eine der Sopranstimmen auslässt. Am Anfangsteil hervorzuheben ist das Sopranduett, in dem sich die Stimmen zuerst mit den Textphrasen abwechseln (z.B. „Et in unum Dominum“ / „Filium Dei unigenitum“), dann zusammenkommen und einander imitieren („genitum non factum“). Im feierlichsten Teil des Credo-Texts, wo die Menschwerdung und Kreuzigung beschrieben wird, alternieren drei Akkordketten mit zwei kontrapunktischen Unterabschnitten. Dabei folgen die Akkorde jeweils derselben Sequenz, F–d–g–C (die Großbuchstaben bezeichnen Durakkorde und die Kleinbuchstaben Mollakkorde), was offensichtlich eine einheitsstiftende Strategie ist. Das sich anschließende, äußerst melismatische und imitative Duett zwischen Superius und Quintus (Sopran und Alt) bildet einen maximalen Kontrast zu dem vorherigen homophonen Abschnitt. Der Umfang der beiden Stimmen, die zumeist einen Abstand von mindestens einer Oktave haben, wird voll ausgekostet, doch kadenzieren sie bei „dexteram Patris“ im Unisono miteinander. Der letzte vollstimmige Abschnitt lässt sich informell in zwei Teile gliedern, und zwar in die Beschreibung des Heiligen Geistes einerseits (bis 11 1'10) und den letzten lehrmäßigen Text ab „Et unam sanctam“ andererseits; der erste dieser Unterabschnitte beschreibt einen emotionalen Bogen, der auf „Qui cum Patre et Filio“ hinarbeitet, wo der Superius seinen höchsten Ton erreicht, bevor er mit einem kurzen Terzett von Altus, Tenor und Bassus abschließt. Im letzten Unterabschnitt arbeitet ein gleichmäßiges Crescendo auf den triumphierenden Zuspruch des ewigen Lebens hin.

Das Sanctus ist insofern für seine Zeit recht ungewöhnlich, als dass es nur vier Abschnitte hat, wobei der Text „Pleni sunt caeli“ zu Beginn erklingt. Das sich im Dreiertakt wiegende „Osanna“ hat mit knapp zwei Minuten eine

ungewöhnlich lange Dauer. Hellinck sorgt durch eine Hemiole und strategische Wiederholungen für beträchtliche Vorwärtsbewegung und kontrolliert wiederum den Stimmumfang zugunsten des Ausdrucks. Das relativ kurze Benedictus—das Sanctus und das Osanna sind jeweils doppelt so lang—war nicht Teil des Drucks von 1547, der für diese Aufnahme als Hauptquelle diente, sondern stammt aus einem Manuskript aus Cambrai. Es handelt sich dabei um ein Duett zwischen Tenor und Bass, in dem die beiden Stimmen sich in einer recht engen intervallischen Beziehung befinden—im Gegensatz zu dem Oberstimmen-Duett im Credo.

Ebenso wie es beim Sanctus der Fall ist, teilt sich Hellincks Agnus Dei in nur zwei separate Abschnitte, und nicht in drei, wie es bei vielen anderen Messen der 1530er Jahre anzutreffen ist (es ist allerdings möglich, dass ein kurzes Stück Choral eingefügt wurde, so dass der Text dreimal vorgetragen werden konnte). Der erste Abschnitt ist relativ unauffällig und überlässt das Rampenlicht dem deutlich gehaltvolleren „dona nobis“ am Ende, das ungewöhnlicherweise im Dreiertakt steht. Hier erscheint das Kopfmotiv im zweiten Sopran, wird kontrapunktisch mit einem anderen Imitationspunkt verarbeitet und dann in den anderen vier Stimmen frei imitiert. Die Wiederholung von „Agnus Dei, qui tollis peccata mundi“ nimmt die ersten 44 Takte dieses Abschnitts ein und klingt auf einer Kadenz der vier unteren Stimmen aus, wenn im Superius der „dona nobis“-Text zu einer aufwärts gerichteten Tonleiterfigur erklingt, die anschließend in allen fünf Stimmen auftaucht. Auch hier lässt Hellinck den Superius am Ende ganz oben erklingen—ein passender Höhepunkt zu seiner meisterhaft gestalteten Vertonung.

Wenden wir uns nun den Motetten von Lupi zu—**Quam pulchra es** ist eine heitere Dur-Vertonung eines Texts des Hohelieds. Das Gedicht beschreibt nacheinander die leiblichen Vorzüge der Geliebten und der Komponist bewegt sich dazu schrittweise voran und imitiert die honigsüßen Töne des versuchten Verführers. In der *secunda pars* wird das lyrische Ich bestimmter und die Phrase „Veni, dilecte mi“, mit der der Abschnitt beginnt, ist mit Semibreven in aufwärts gerichteten Quarten vertont. Darauf nimmt das Gedicht eine weibliche Stimme an (Lupi lässt gewisse Verse des biblischen Texts aus, die die Lage etwas aufklären), und die Liebenden vereinbaren, in den Garten hinauszugehen, um dort ihre Beziehung zu vollziehen. Die letzten zustimmenden Worte „Ibi dabo tibi ubera mea“ werden in immer höherer Tonlage wiederholt und kulminieren in einer herabstürzenden Phrase. Auf diese offensichtlich weltlich-erotische Dichtung folgt dann, für moderne Ohren vielleicht befremdlich, ein viertaktiges Amen mit einer improvisierten Kadenz über dem vorletzten Akkord. Für Renaissance-Hörer war die Gegenüberstellung von religiösen und weltlichen Texten mitnichten irritierend—das Hohelied wurde mehrfach als Darstellung der Einheit von Christus und Kirche interpretiert, oder als keusche Unterwerfung der Heiligen Jungfrau in ihre Rolle als Muttergottes.

In **Salve celeberrima virgo** wird eben jene Symbolik in Bezug auf Maria verarbeitet. Diese achtstimmige Motette ist möglicherweise Lupis größte Leistung als Komponist: sie ist sorgfältig aufgebaut und drückt eine leidenschaftliche und zärtliche Verehrung für die Heilige Jungfrau aus, indem die typischen Merkmale des dorischen Modus wirkungsvoll eingesetzt werden. Die Pariser Drucker Attaingnant und Jullet wählten dieses Werk als Anfangsstück für ihre Veröffentlichung von 1542 der Motteten Lupis aus, und es ist unschwer nachzuvollziehen, weshalb. Der Imitationspunkt zu Beginn ist weitläufig verarbeitet—es dauert 19 Breven, bis der Secundus Bassus das Motiv vorgetragen hat. Obwohl die acht Stimmen nicht als Doppelchor gesetzt sind, kommt doch recht viel Wechselgesang vor, so etwa bei „virgo Dei genitrix“ (18 1'11) und, noch ausgeprägter, bei „quam pulchra es“ (3'49). Der Höhepunkt der *prima*

pars ist „Quam speciosa nimis“ (ab 3'18), wonach der Satz langsam gegen Ende des Abschnitts abklingt, wobei das wiederholte „et quam decora“ fast wehmütig klingt (und einen ganz anderen Ton anschlägt als in der Vertonung desselben Texts in *Quam pulchra es*).

Die *secunda pars* scheint in ihrer Textverarbeitung weniger mystisch, obwohl es immer noch Wechselgesang gibt und die Querstände, durch die sich mehrstimmige Werke dieser Art so oft auszeichnen, sind auch hier viel zu hören. In dieser und andererlei Hinsicht erinnert *Salve celeberrima virgo* recht deutlich an Nicolas Gomberts *Lugebat David Absalon*, ein Werk, das als sehr ausdrucksvoll empfunden wird (obwohl paradoxerweise dieser lateinische Text nicht der ursprüngliche ist: das Werk ist eine Kontrafaktur aus zwei französischen Chansons). Abgesehen von seiner sonderbaren Entstehungsgeschichte ist in *Lugebat David* das Zusammenspiel des sechsten Tons der Tonleiter mit dem erniedrigten sechsten Ton der Tonleiter mit vielen Querständen sowie die abwechslungsreiche Antiphonie, die für eine aufgewühlte Struktur sorgt, in beiden Werken im Vordergrund. Lupis Motette unterscheidet sich allerdings von dem Gombert'schen Werk insofern, als dass gegen Ende ein kurzer Abschnitt im Dreiertakt eingefügt ist. Danach kehrt die Musik für die letzten sieben Breven zum geraden Takt zurück, wobei Material aus der *prima pars* wiederholt wird, aber mit einem neuen Text erklingt.

Relativ wenige Renaissance-Komponisten vertonten das **Te Deum**: in dem umfassenden, von Winfried Kirsch angelegten Katalog lateinischer Vertonungen bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts sind 36 Komponisten des europäischen Kontinents namentlich sowie 30 anonyme Künstler aufgeführt, allerdings weist er auch auf ein halbes Dutzend Werke hin, die später in jenem Jahrhundert von Komponisten wie Lasso und Guerrero komponiert wurden. Sehr wenige Vertonungen finden sich in mehreren Quellen—von diesen ist die von Andrea De Silva, der Komponist der Motette, die der Messe von Lupus Hellinck zugrunde liegt, die am weitesten verbreitete. Darüber hinaus ist in fast allen Manuskripten, in denen Vertonungen des *Te Deum* aufgeführt sind, jeweils nur ein solches Werk enthalten. Ein Beispiel dafür ist die große vatikanische Sammlung der Manuskripte der Cappella Sistina und der Cappella Giulia, wo sich lediglich zwei *Te Deums* finden, eins von Costanzo Festa (ca. 1488–1545), ein Zeitgenosse Lupis, und ein sehr viel früheres von Gilles Binchois (ca. 1400–1460). Dieser Lobgesang steht damit in krassem Gegensatz zum *Magnificat*, welches damals immer wieder polyphon vertont wurde—Kirsch listet im selben Buch über eintausend Werke auf, von denen viele weitverbreitet waren.

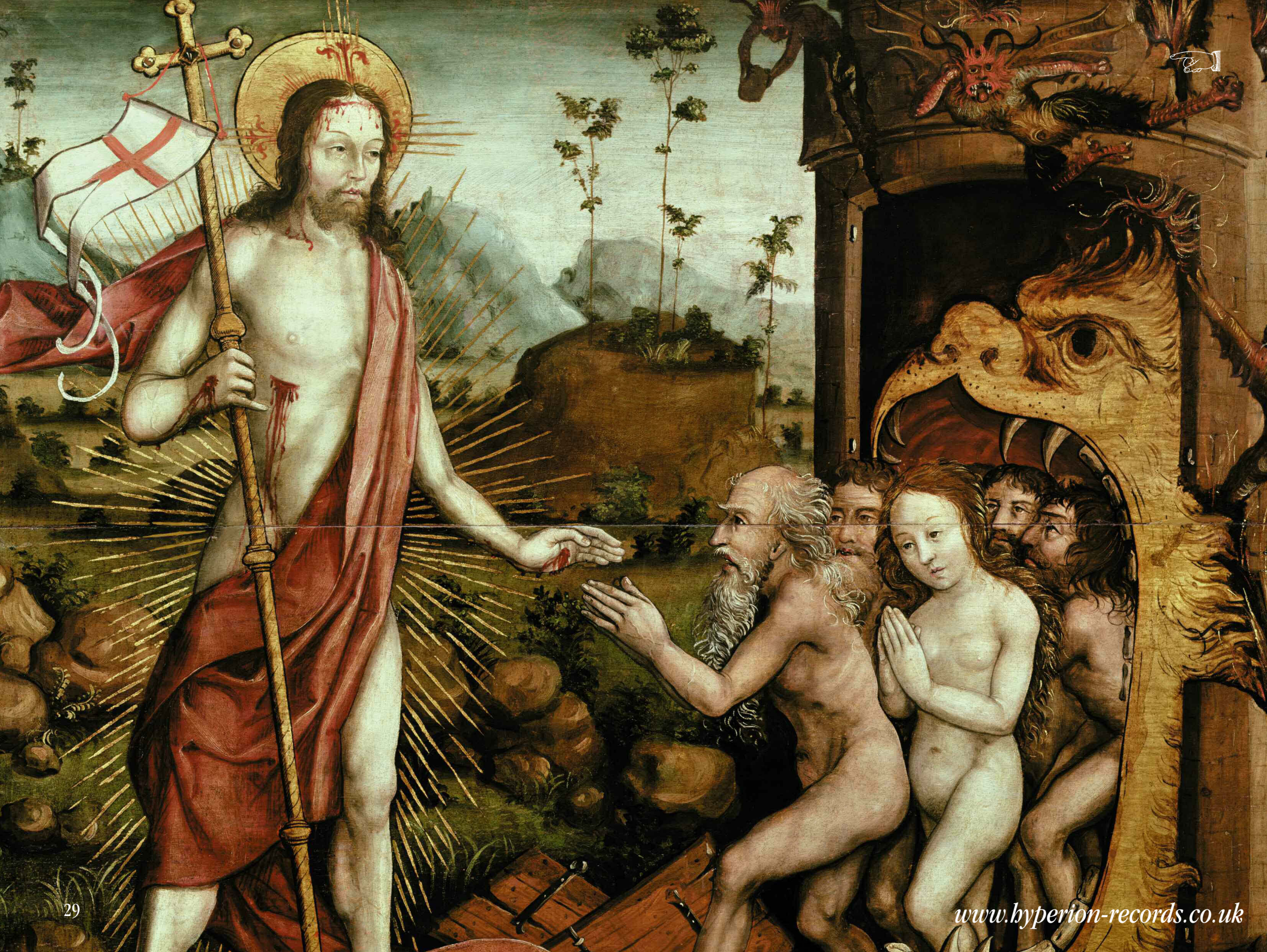
Lupis Vertonung ist selbst innerhalb der kleinen Gruppe von *Te Deums* in der Minderheit, da er jeden Vers (nach der kurzen Choral-Intonation) polyphon verarbeitet—etwa drei Viertel der von Kirsch aufgeführten Werke sind Alternatimsvertonungen. Bei den vollständig polyphonen Werken sind oft die 29 Verse derart angeordnet, dass sie eine dreiteilige Motettenform ergeben, so zumeist die Verse 1–10 (Lob Gottes), 11–19 (Lob der Dreifaltigkeit und Christi) und 20–29 (Bitten). Wo die Versform beachtet wird, ergeben sich meistens 31 Abschnitte, wobei Vers 5 sich in drei Unterabschnitte gliedert (Heilig, / Heilig, / Heilig der Herr, Gott der Scharen). Lupi hält sich an diese Praxis, teilt jedoch auch den letzten Vers in zwei, indem er eine Wiederholung der letzten beiden Worte, „in aeternum“, hinzufügt: der einzige andere Komponist, der den letzten Vers in dieser Weise behandelt, ist Clemens non Papa, doch ist der Rest von dessen Werk in Alternatimspraxis vertont. Sowohl Clemens' als auch Lupis Vertonung findet sich in Manuskripten aus Cambrai, was durchaus auf eine Aufführungstradition an diesem Ort hinweisen könnte. Cambrai war natürlich Lupis Heimatstadt—ein weiteres Manuskript

aus dieser Stadt trägt die Unterschrift des Komponisten, die er in seiner Sängerknaben-Zeit geleistet hatte (eine Abbildung davon wurde von Blackburn in ihrem Artikel über die beiden Komponisten im *Musical Quarterly* von 1973 reproduziert—Lupi bezeichnet sich wortspielerisch als „enfant de choeur", zeichnet jedoch die Kontur eines Herzens [coeur], anstatt das letzte Wort auszuschreiben).

Zu Höhepunkten der Vertonung Lupis zählen das dreifache „Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth", das durch die drei Unterabschnitte auf einen starken Höhepunkt hinarbeitet. Abschnitt 13 (Track 28), „Patrem immensae maiestatis" hat ein bemerkenswertes aufwärts schreitendes Motiv, bei dem der Tenor synkopiert ist. In der ersten Hälfte des Lobgesangs wechselt Lupi zwischen Dreiertakt und geradem Takt und der letzte der Dreiertakt-Abschnitte (*tempus perfectum*) ist Nr. 16 (29), „Tu rex gloriae, Christe", ein kurzer und explosiver Ausruf, in dem die Tenorstimme einfach die Choralmelodie wiedergibt, die wiederum vom Sopran imitiert und dann in Umkehrung von Alt und Bass aufgegriffen wird.

Im letzteren Teil des Lobgesangs wird die Textur mehrfach variiert. Abschnitt 19 (30 0'42) ist ein Duett für Sopran und Alt mit beträchtlicher Semiminima-Bewegung in der Altstimme. Abschnitte 23 (33) und 27 (36 0'30) sind Terzette, in denen jeweils die Bass-, beziehungsweise die Sopranstimme ausgelassen wird. Abschnitt 27 unterscheidet sich in seiner Struktur erheblich von dem Großteil der anderen Verse, da er als reiner Fauxbourdon gesetzt ist. Die Altus-Stimme hat an dieser Stelle keine notierte Musik, sondern die Anweisung: „Et laudamus quere cum tenore in dyatessaron" („das *et laudamus* ist im Tenor zu finden, eine Quarte [darüber]"). Der Bassus bewegt sich hauptsächlich im Terzabstand zum Tenor, was sich bei den beiden Kadenzen zu einer Quinte ausdehnt (womit er sich dann im Oktavabstand zum Altus befindet). Insgesamt wirkt dieser Teil im Stil deutlich älter als der Rest des Werks.

Wie oben bereits angemerkt, fügt Lupi einen Schlussteil hinzu, in dem die letzten beiden Worte wiederholt werden; hier kommt zum ersten Mal seit der Mitte des Stücks wieder ein Dreiertakt vor, diesmal jedoch in proportionaler Notation, was ein beschleunigtes Tempo bedeutet. Der Lobgesang wird mit einer schnellen aufwärtsgerichteten Stretto-Phrase abgerundet.

Obwohl der Text identisch zu demjenigen des Lobgesangs für die Laudes beginnt, ist **Benedictus Dominus Deus Israel** eine freistehende Motette, die in responsorialer Form (A-B-C-B) gesetzt ist und ein abschließendes Amen hat. Das Stück hat mit 103 Breven bescheidene Proportionen; der wiederholte B-Teil hat 12 und das Amen vier Breven. Die Motette beginnt mit Paar-Imitation: zuerst tragen Tenor und Bassus das markante Kopfmotiv mit seinem aufsteigenden und abfallenden Halbton vor, und dann wiederholen Superius und Altus dieselbe Motivzelle über einem frischen Kontrapunkt in den tieferen Stimmen. In beiden *partes* wird der *repetendum* (d.h. der B-Teil) mit einem Ganzschluss auf der fünften Tonleiterstufe angekündigt und sonst wird die Form allgemein deutlich artikuliert.

STEPHEN RICE © 2020
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL